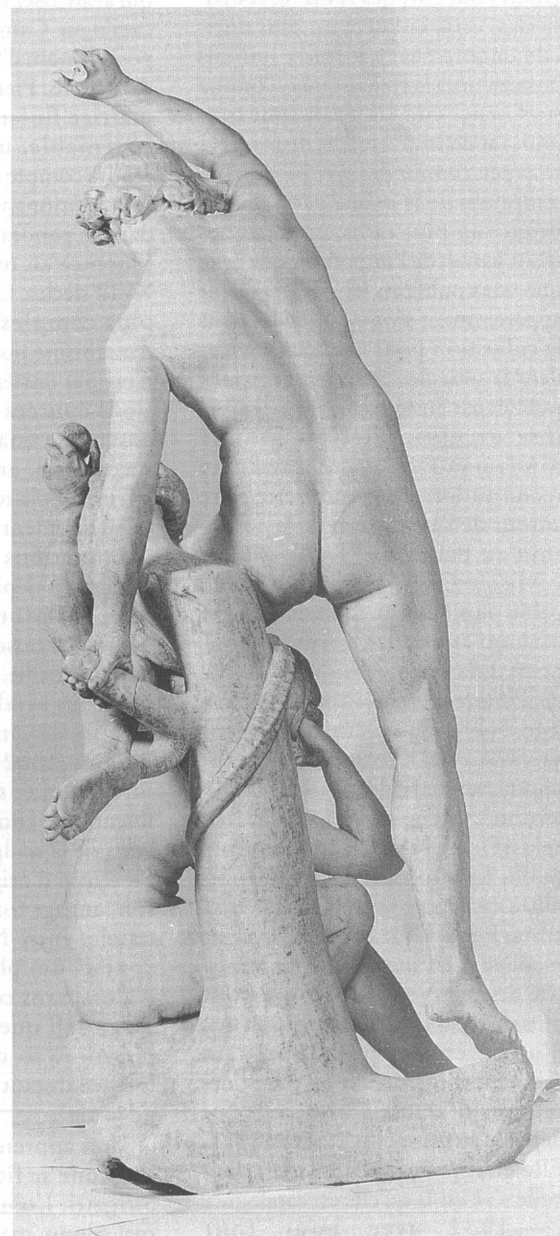
DÉCOUVERTE

Philippe Malgouyres

Adam, Eve et le serpent, un groupe inédit de Pietro Bernini

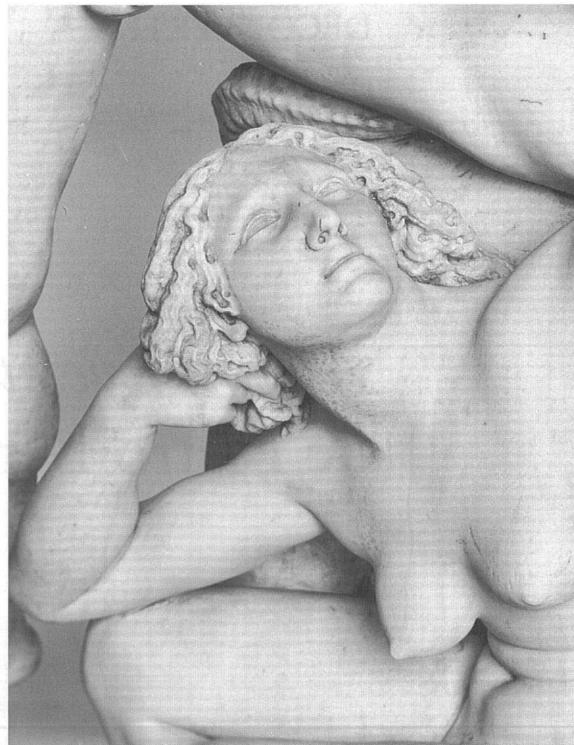



1. *Adam, Eve et le serpent.* Ici attribué à Pietro Bernini, vers 1620 ?, marbre, 188 × 85 × 65 cm, Le Mans, musée de Tessé, déposé par le musée du Louvre.

Les intérêts du marquis Giampietro Campana (1807-1880) ne se limitaient pas au domaine des antiquités, des primitifs italiens et de la céramique de la Renaissance, mais englobaient aussi, quoique moins abondamment, l'art des XVIIe et XVIIIe siècles. Sa collection, ou ce qu'il en restait après les achats faits par les Russes, fut acquise par Napoléon III en mai 1861. Présentée brièvement à Paris l'année suivante, elle fut ensuite dispersée entre le musée du Louvre et les « musées des préfectures ». De fait, il est aujourd'hui impossible de se faire une idée de cet ensemble aussi étonnant qu'hétéroclite, à l'exception des tableaux primitifs italiens, pour la plus grande part réunis au Petit Palais d'Avignon. Pour l'art des XVIIe et XVIIIe siècles, cette enquête est plus difficile encore : ses tableaux italiens postérieurs à la Renaissance, comme ses faïences de Castelli, sont toujours (et définitivement) dispersés et trop peu connus des spécialistes. Les sculptures de la même période sont beaucoup plus rares, et pratiquement jamais de l'importance de celle que nous publions ici [1]. Elles étaient apparemment trop marginales dans la collection pour être cataloguées dans la série des *cataloghi Campana* publiés par Susanna Sarti [2]. Le caractère exceptionnel du groupe d'Adam et Eve [3] *(fig. 1)* avait été reconnu lors de la publicité faite autour de l'exposition de la collection au Palais de l'Industrie, ce « Musée Campana » qui dura à peine plus de deux mois en 1862 [4] : bien qu'anonyme, il eut les honneurs de la gravure dans une planche de *l'Illustration* montrant un florilège d'objets, peut-être moins pour sa valeur intrinsèque que pour témoigner de l'éclectisme de la collection [5]. Cet épisode de gloire (tout relatif) fut le prélude à un long oubli. La sculpture fit les frais des mises en dépôts opérées sous la troisième République et fut envoyée de manière assez inattendue au Ministère des Postes en 1875, ce qui relève plus du désir de s'en débarrasser que d'autre chose, puis, après un moment d'égarement au dépôt des œuvres d'art de l'Etat, elle fut déposée au musée du Mans en 1927. Elle était présentée dans la « chapelle » : c'est là qu'elle est cataloguée en 1932 avec pour tout commentaire : « groupe en marbre venant du Ministère du Commerce. Don de l'Etat » [6]. Malheureusement, l'exiguïté des locaux du musée ne permit pas longtemps d'exposer cette pièce remarquable, qui fut remisée et même supposée perdue. De fait, elle est totalement inconnue du grand public et des spécialistes, et nous la publions ici pour la première fois (si l'on fait exception de la gravure précédemment citée). Elle a été restaurée en 2003 [7] dans la perspective de la présenter dans le grand salon au côté de la peinture d'histoire italienne du XVIIe siècle.

La composition est clairement débitrice des groupes conçus par Giambologna et ses élèves, une dette qui avait assez frappé le rédacteur du catalogue Campana pour qu'il proposât le nom d'un des collaborateurs du maître, Pierre Francheville [8]. La matrice florentine du groupe est indéniable, mais ne suffit pas à rendre compte de la richesse de cette œuvre étonnante, qui ne s'inscrit pas dans le panorama de la sculpture à Florence au tournant des XVIe et XVIIe siècles. Une culture beaucoup plus complexe se révèle ici : un dynamisme non conventionnel qui n'est pas entièrement issu des torsions épurées qui structurent les œuvres de Giambologna et de ses successeurs, un vif intérêt pour les *affetti* dont la représentation semble soigneusement évitée par les mêmes, des notations tactiles de surface, visibles en dépit de la grande usure de la sculpture et maints détails naturalistes assez étrangers à la tradition florentine. Une seule personnalité nous semble pouvoir rendre compte de cette diversité : Pietro Bernini (1562-1629), placé par sa formation et sa carrière à la confluence des courants les plus stimulants de la sculpture de son temps : Florentin d'origine, mais élaborant son langage formel hors de sa ville natale, entre Naples et Rome, au contact des plus grands mécènes d'alors, sans compter l'extraordinaire défi que dut représenter la présence à ses côtés du jeune Gianlorenzo durant les dernières années de sa vie [9].

Son apprentissage, évoqué par Baglione se fit auprès de Ridolfo Sirigatti. L'œuvre de ce maître est mal connu, mais montre un savoir-faire technique et un intérêt pour les valeurs tactiles des surfaces [10], deux traits qui marquent profondément la sculpture de Pietro Bernini. Aucun jalon documenté ne permet de nous faire une idée de ses débuts, en dépit des propositions faites pour identifier ses premières œuvres exécutées pour les Farnèse à Caprarola [11]. Baglione mentionne effectivement cet épisode, sous le pontificat de Grégoire XIII, mais il s'agit de peinture et non de sculpture : l'artiste « y demeurant un été, il peignit diverses choses pour ce prince [Alessandro Farnese] » [12]. Nous n'avons bien sûr pas la première idée de ce que pouvaient être ces « diverses choses ».



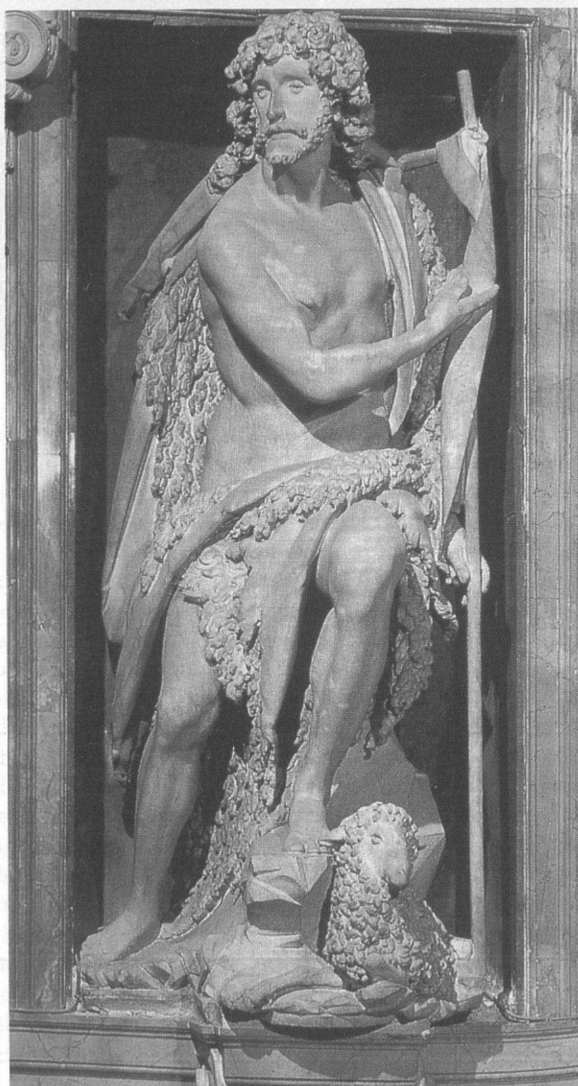
2. *Eve* (détail). Ici attribué à Pietro Bernini, marbre, Le Mans, musée de Tessé.

Sa carrière napolitaine, qui, avec différentes interruptions, s'étendit de 1584 à 1606, est mieux connue et montre l'excellente qualité de sa sculpture, à une date où l'on n'est pas tenté d'attribuer tout ce qu'elle a de remarquable à la précoce activité du génial Gianlorenzo. A partir de 1600, il collabora avec régularité avec Michelangelo Naccherino (1550-1622), un autre Florentin exilé sur qui nous reviendrons, au Monte di Pietà de Naples ou à S. Andrea d'Amalfi. Les deux visages féminins de notre groupe trouvent des parallèles dans ce moment napolitain, même si nous croyons l'œuvre postérieure au retour à Rome : le visage rond et un peu lourd d'Eve, aux cheveux crépus coiffés en bandeaux *(fig. 2)* est récurrent chez Pietro, comme dans le groupe de la *Charité* sur la façade du Mont-de-Piété ou celui de la Vierge avec l'enfant Jésus et le petit saint Jean [13] ; le visage et la chevelure du serpent rappellent ceux de *l'Immaculée* (!) de S. Leone à Saracena [14]. Il n'existe pas dans l'œuvre connu de Pietro Bernini d'autres nus féminins qui permettent une comparaison avec celui d'Eve, dont le panicule adipeux et la poitrine tombante sont représentés avec une absence d'idéalisation tout à fait remarquable.

Mais c'est plutôt dans son œuvre romain, après 1606, que se trouvent les éléments qui permettent de conforter cette attribution. La figure d'Adam, au canon allongé, est totalement comparable au *Saint Jean-Baptiste* sculpté en remplacement de celui de Nicolas Cordier, pour la chapelle Barberini à S. Andrea della Valle à Rome et terminé en 1615 *(fig. 4)*. Le visage montre le même nez effilé, les paupières en amande



3. *Adam* (détail). Ici attribué à Pietro Bernini, Le Mans, musée de Tessé.



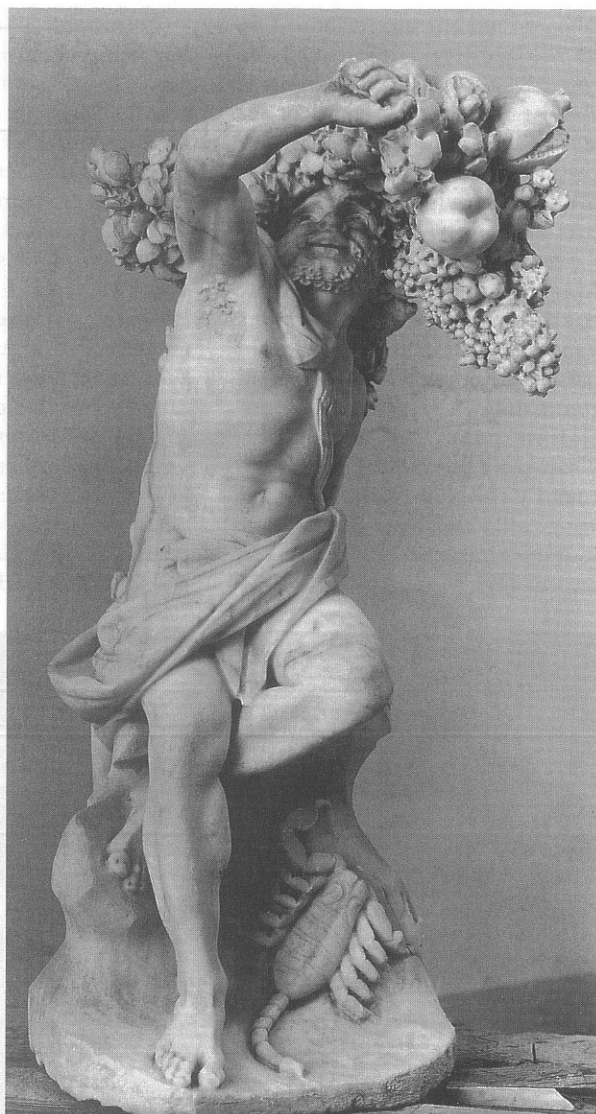
4. Pietro Bernini, *Saint Jean-Baptiste*, 1615, marbre, Rome, S. Andrea della Valle.

laissant l'œil entrouvert, animé de pupilles profondément creusées *(fig. 3)*. La retenue des plans sur le visage est encore mise en valeur par le travail très fouillé, au trépan et au ciseau, de la chevelure : un type de contraste dont le sculpteur est coutumier, et dont le grand relief de l'*Assomption de la Vierge* à Sainte-Marie-Majeure est l'exemple consommé. Le cardinal François Escoubleau de Sourdis, lors d'un passage à Rome en 1621-1622, lui commanda un groupe de l'Annonciation, pour Saint-Bruno-des-Chartreux à Bordeaux. Les deux statues s'y trouvent toujours [15] : le visage et la chevelure de la Vierge sont très similaires à ceux d'Eve et du serpent *(fig. 5)*.

Son activité, plutôt accaparée par les chantiers ecclésiastiques, prit une nouvelle inflexion par ses contacts avec les Borghèse, qui lui commandèrent à partir de 1616 des restaurations d'antiques, et des créations de fontaines et sculptures de jardin. Parmi ces productions, le terme de l'*Automne*, de la série des saisons pour la villa Aldovrandini à Frascati [16], montre le même traitement naturaliste du torse, des plis de l'abdomen et des indications de la cage thoracique ou de la pilosité *(fig. 6)*. Ces sculptures, comme les termes de Priape et Flore autrefois à la Villa Borghèse, posent le problème de l'activité du jeune Gianlorenzo dans l'atelier paternel, une collaboration parfois documentée



5. Pietro Bernini, *Ange de l'Annonciation* (détail), vers 1622, marbre, Vierge : 170 × 130 ×100 ; Ange : 150 × 075 × 70, Bordeaux, Saint-Bruno.



6. Pietro Bernini, *L'Automne*, 1616, marbre, Frascati, villa Aldovrandini.



7. Pietro et Gianlorenzo Bernini, *Faune et deux putti*, 1616-1617 ?, marbre, H. 132, New York, Metropolitan Museum of Art.

par des paiements ou évoquée par les biographes contemporains. Le simple raisonnement stylistique nous semble ici un peu naïf : que veut-on dire lorsque l'on attribue à un garçon de treize ans tel buste payé à son père [17] ? S'agit-il de la conception, du modelage d'une esquisse, de la taille, des finitions des surfaces ? Il ne s'agit pas des efforts d'un génie seul devant un bloc de pierre, tel le jeune Michel-Ange, mais de la production d'un atelier bien organisé. La quête de l'autographie dans ce contexte est en partie illusoire ; il vaudrait mieux parler, pour ces années autour de 1615, de l'« atelier des Bernin » en sachant que Gianlorenzo y est actif et pèse d'un poids qui n'est pas aisément quantifiable.

La comparaison la plus révélatrice, mais aussi la plus ambigue est à faire avec le *Satyre et trois putti* conservé au Metropolitan Museum de New York [18], un groupe qui pose justement avec une irritante acuité le problème de la collaboration entre père et fils *(fig. 7)*. Cette collaboration est communément admise, même si les avis sont tout à fait divergents quant à la répartition effective du travail de chacun (qui conçoit ? qui sculpte ?). Les circonstances de la genèse de ce marbre, qui se trouvait encore chez les Bernini après la mort de Gianlorenzo, ne sont pas connues. Il s'agit d'un faune (et non d'un satyre), dont le corps s'enroule autour du tronc d'un figuier, comme notre Adam : la vue de dos est particulièrement révélatrice, avec la jambe tendue et le bras appuyé sur la branche (le pied gauche est presque identique !). L'anatomie un peu molle, la forme des pectoraux et de l'abdomen, jusqu'aux indications de la pilosité sur le corps sont similaires. Le désir d'utiliser totalement les possibilités du bloc, une attitude traditionnelle est ici manifeste et délibérément abandonnée par Gianlorenzo dans son œuvre documenté. Sans vouloir ici débattre de la paternité du groupe américain [19], notons que dans l'étude consacrée aux traces d'outils et au traitement de la surface réalisée à l'occasion de la restauration des œuvres de Gianlorenzo, les auteurs ont justement remarqué combien ce groupe se distinguait des autres [20]. Nous ne pouvons que souscrire à l'hypothèse d'Olga Raggio qui y voyait une composition de Pietro [21]. Si l'on admet, comme le fait la plupart de la critique récente, la paternité de Gianlorenzo pour ce groupe, pour y voir un témoignage de l'affranchissement des schémas paternels, il faut reconnaître que cette émancipation est moins spectaculaire que supposée, au vu du groupe du Mans. Aujourd'hui mutilé (nous allons y revenir), il a perdu un élément probablement très virtuose de feuillage, l'un de ces morceaux de bravoure si « berninesque » que l'on admire encore dans le groupe new-yorkais ou les paniers de fleurs et de fruits des termes autrefois à la Villa Borghèse. Une idée similaire apparaissait déjà dans le groupe berlinois du *Satyre avec une panthère*, daté autour de 1600 et donc du seul Pietro...

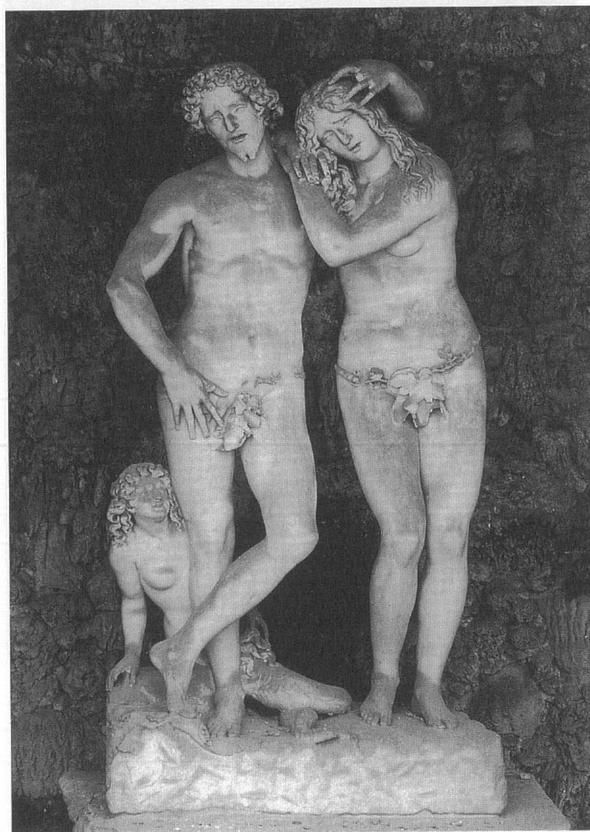
La complexité spatiale du groupe est plus apparente que réelle : en fait, il est conçu pour la seule vue de face. Si l'on examine minutieusement les enchaînements de plans, des « incohérences » se manifestent : le

groupe est en fait traité comme un haut relief, avec des raccourcis et des compressions de plans. Il est probable qu'il n'a pas fait l'objet d'un modèle à grandeur, mais fut élaboré dans le détail au fur et à mesure de la taille : on perçoit encore très bien le travail face par face, qui produit ces « incohérences » ou ces absences de liaison entre les différents points de vue, un problème affronté aux générations précédentes avec une intensité particulière par Vincenzo Danti. Cette manière d'attaquer directement le bloc « alla prima » avec assurance et peut-être même une certaine arrogance, est décrite par Baglione qui vit avec stupeur Pietro Bernini marquer un morceau de marbre de quelques traits, sans autre préparation saisir ses outils et en sortir trois figures pour un décor de fontaine[22]. Ici, la manière de sculpter la terrasse, non pas comme le sol qui supporte les figures mais comme ce qui reste du bloc lorsque celles-ci sont achevées, est typique de cette approche empirique : le gradin sur lequel Eve est assise semble mollement épouser la forme de ses fesses ; une petite marche permet de placer ses deux pieds, tandis que le sol remonte à l'arrière pour venir à la rencontre du pied droit d'Adam. La terrasse du *Saint Matthieu et l'ange*, au Gesù Nuovo de Naples[23], est exécutée sur le même principe.

La vraie postérité du groupe chez Gianlorenzo apparaît dans le plus florentin de ses groupes, *Enée et Anchise*, qualifié par Filippo Baldinucci en 1682 « un po' alla maniera di Pietro ». La mise en œuvre des outils est assez comparable : les profonds sillons de bec d'âne, cette variante du gravelet nommée *unghietto* en Italie, structurent les formes et les isolent[24] ; l'usage du trépan, localisé et assez décoratif dans les chevelures, pour les pupilles d'Adam et sa bouche entrouverte, celui du ciseau plat dans les chevelures. L'élan bondissant d'Adam, son instabilité dansante deviennent la fente héroïque du *David* de Gianlorenzo où réapparaissent certains éléments de composition, l'ancrage du pied gauche, sur la demi-pointe au bord du bloc, ou certains détails de surface, comme la notation de la pilosité sous l'aisselle.

L'origine de ce groupe n'est pas connue mais son état comme son sujet invitent à y voir une statue de jardin, un type de production documenté chez Pietro Bernini mais dont on ne conserve pas d'exemple certain en dehors des termes cités plus haut. Baglione mentionne des statues et des groupes, réalisés pour la villa Mondragone à Frascati à la demande de Scipion Borghèse (c'est-à-dire après l'acquisition du domaine par ce dernier en 1613) et d'autres pour Leone Strozzi[25]. Comme nous l'avons remarqué plus haut, la composition du groupe manceau semble le destiner plutôt à une niche. Le constat effectué par le restaurateur met en évidence deux séjours à l'extérieur, l'un qui doit correspondre à son premier séjour à Rome et l'autre à celui dans les jardins du Ministère des Postes. Il est probable qu'il décorait le jardin de la Villa Campana, ce qui expliquerait son absence des catalogues.

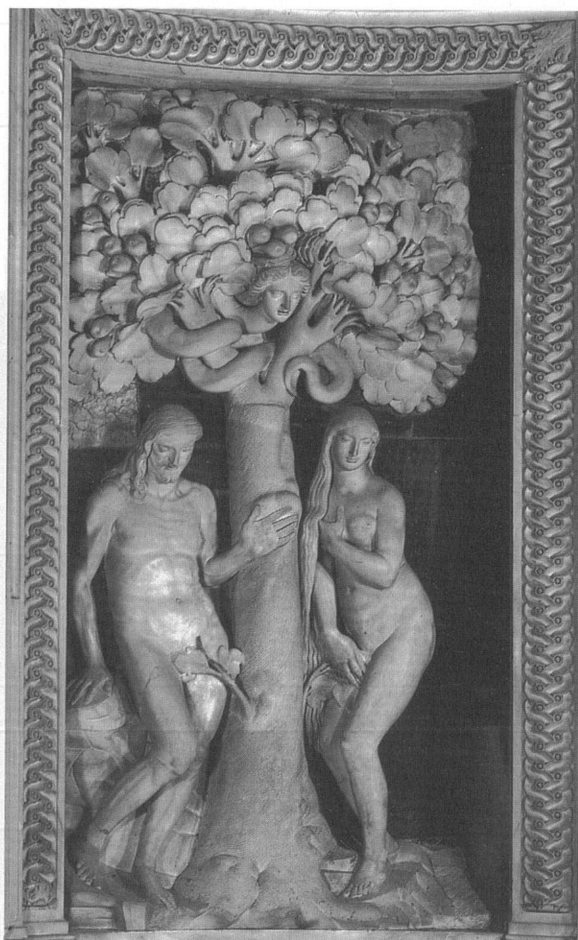
Le thème d'Adam et Eve avait été traité au même moment par Naccherino, sous la même forme d'un groupe de marbre grandeur nature *(fig. 8)*. Conservé aux jardins Boboli à Florence, il montre nos premiers parents après la chute, comme l'indique leur expression dolente et les feuillages dont ils tentent de se couvrir : le sculpteur est particulièrement fidèle au texte biblique en montrant la ceinture de feuilles de figuier entrelacées, décrite dans la Genèse. Par contre, il s'en éloigne radicalement en représentant leur tentateur dans cet épisode où le couple est normalement abandonné à lui-même, littéralement sans Dieu ni diable. Cette créature ressemble plutôt à une sirène qu'à un serpent à tête féminine, une manière de rendre plus acceptable, par un travestissement antique, une image conventionnelle mais un peu révoltante par son absurdité (une solution déjà adoptée par Michel-Ange au plafond de la chapelle Sixtine). Le concept du groupe est expliqué par une lettre de l'artiste à Cosme II de Médicis, en mai 1616 : Naccherino voulait rentrer à Florence et pour montrer son savoir-faire, il proposait de composer un groupe de trois personnes avec « le serpent, Adam et Eve, au moment où ils se rendent compte du péché, expriment l'effet de leur douleur, et le serpent rit de la tromperie »[26]. La présence du serpent y prend donc la



8. Michelangelo Naccherino, *Adam, Eve et le serpent*, 1616, marbre, H. : 190, Florence, jardins Boboli.

valeur d'un aparté théâtral, mais ce *concetto* si « curieux », selon les termes de la lettre du sculpteur, n'apparaissait pas sur le croquis qui était joint à cette dernière. Bien qu'il n'ait pas été conçu pour le jardin grand-ducal, ce groupe s'insère plus harmonieusement qu'il ne pourrait paraître dans son programme, fondé sur un renvoi permanent entre sculpture et Nature ; les congélations qui ornent le fond de la petite grotte dans laquelle se détache le groupe, dans la loggia près de la porte Annalena, évoquent cette nature primitive et paradisiaque du jardin d'Eden qu'Adam et Eve vont devoir quitter. Dans le même jardin, les deux statues qui ornent l'entrée de la fameuse grotte de Buontalenti représentaient aussi à l'origine Adam et Eve. Commandées à Baccio Bandinelli pour la cathédrale, elles en furent ignominieusement rejetées comme leurs modèles, a-t-on dit, avaient été expulsés de l'Eden. Le sculpteur les transforma en Bacchus et Cérès[27].

L'idée de montrer le couple au moment de sa prise de conscience du péché avec le serpent qui triomphe n'était peut-être pas aussi nouvelle que Naccherino tentait de le faire croire. Dans la toute voisine cathédrale de Pise, Francesco Mosca dit Moschino (doc. de 1548 à 1578) avait réalisé autour de 1560 un haut relief en marbre blanc sur fond de marbre noir *(fig. 9)* dans l'actuelle chapelle du Saint-Sacrement, autrefois de l'Annonciation, montrant Adam et Eve de part et d'autre de l'arbre où est lové le serpent dont la tête féminine fait face au spectateur avec insistance[28]. L'épisode est cependant moins explicite : Eve se



9. Francesco Mosca, *Adam, Eve et le serpent,* vers 1560, marbre, 300 × 165 × 40, Pise, cathédrale.

couvre pudiquement comme la Vénus Médicis, mais la nudité d'Adam semble accidentellement dissimulée par un rameau opportunément jailli du tronc. La présence centrale et presque hypnotique du serpent est remarquable, d'autant plus qu'il est au centre d'un dispositif plus complexe : le relief est luimême encadré de deux niches où sont placées les statues de la Vierge et de l'archange Gabriel. L'évocation en ronde bosse de l'Annonciation, et donc de la Rédemption, enserre ainsi cette représentation de la Chute – un parallélisme récurrent, présent aussi dans les hymnes mariaux qui mettent en miroir Eve et la Vierge, et l'*Ave* de l'ange au nom d'*Eva* dont il est l'anagramme.

L'iconographie du groupe Campana est beaucoup plus originale, mais n'apparaît pas clairement en raison de son état fragmentaire. Le tronc sur lequel s'appuie Adam est brisé au niveau de sa hanche gauche et le plan de la cassure a été sommairement retouché à la broche. Ce manque rend le geste d'Adam, dressé sur la pointe des pied et le bras en l'air, incompréhensible. Il retrouve son sens au vu de la source picturale d'inspiration probable du sculpteur, qui est pour le moins prestigieuse : le cycle de la Création sur la voûte de la chapelle Sixtine. Dans le *riquadro* consacré à la tentation *(fig. 10)*, Michel-Ange dépeint Eve saisissant la pomme, à l'invitation du serpent, mais grâce à l'aide d'Adam qui ploie la branche. Cette péripétie, évidemment non scripturaire, associe beaucoup plus étroitement les deux membres du couple dans la responsabilité de la Chute. Au lieu d'être une attitude quelque peu passive (« succomber à la tentation »), c'est ici un processus actif : si le serpent tend la pomme à Eve, c'est Adam qui plie la branche afin qu'elle puisse l'attraper [29]. Le contraste entre le corps déployé, tendu, d'Adam et celui replié, passif d'Eve, n'est pas sans arrière-pensée symbolique sur les différences entre les natures féminine et masculine, opposition soulignée par la couleur des carnations et les expressions faciales. Ces mêmes éléments de contraste dynamique furent utilisés par Pietro Bernini. Il faut donc imaginer une ou plusieurs branches, jaillissant du tronc, dont les feuilles formaient sûrement un morceau de bravoure assez spectaculaire comme sur le terme de *l'Automne* ou le groupe du *Faune et putti.* Adam pèse de tout son poids, avec son bras gauche tendu et sa jambe enroulée autour du tronc, dans un mouvement qui rappelle à dessin les spires du serpent. La vue de droite montre les corps de l'homme et du reptile entremêlés dans un contact rarement représenté, tandis que le visage du serpent est rivé d'une manière hypnotique sur celui d'Eve qui semble agir dans une espèce de transe : en fait, elle ne voit pas la pomme vers laquelle son regard est tendu car celle-ci se trouve exactement derrière la nuque du serpent. Le caractère dynamique et expressif du groupe est évidemment amoindri par la disparition de cette branche, lacune sûrement ancienne étant donnée la probable fragilité de ces éléments : il faut imaginer le contraste entre l'extrême allongement du contour à gauche, de l'orteil d'Adam à son pouce, et le côté droit, dramatiquement raccourci, où les trois têtes aux chevelures délibérément similaires forment un rythme étrange, qui n'est pas tempéré par l'harmonie trompeuse des sourires.

L'une des gageures de l'œuvre de Gianlorenzo consiste à traiter avec les moyens de la sculpture des sujets qui ne semblent représentables qu'en peinture. Ici, Pietro Bernini tenta de créer une image tridimensionnelle de la fresque de Michel-Ange, comme peut-être Naccherino avait voulu se confronter à *l'Expulsion du Paradis* de Masaccio au Carmine, autre « icône » de la peinture florentine. Comme nous l'avons dit, les deux sculpteurs sont en contact à Naples et collaborent. Il est difficile d'imaginer que l'existence parallèle de ces deux groupes soit entièrement fortuite, sans que l'un n'ait eu vent des projets de l'autre. Si nous devions trancher, nous accorderions la primauté au groupe de Pietro Bernini : le groupe de Naccherino plaque, sur un fort substrat florentin (les types bandinelliens du groupe ont été justement soulignés), un désir nouveau d'expression des *affetti* qui est un peu inattendu chez le sculpteur, et pourrait témoigner de sa connaissance de la sculpture romaine contemporaine. Ne devrait-on pas plutôt dire de l'art de son époque ? Dans les années où la peinture du Caravage triomphe à Rome et au delà, n'y avait-il pas un nouveau défi à relever alors pour la sculpture ? L'expression dramatique obtenue par un effet d'action dynamique et instantanée, l'intensité des expressions, l'insistance sur les détails naturalistes dans la représentation de corps qui n'ont rien d'antique rattachent, pour nous, totalement cette sculpture à la peinture des quinze premières années du siècle. S'il paraît un peu étrange de parler de sculpture caravagesque, cette urgence expressive et un certain goût du clair-obscur sont au cœur de la violente sculpture d'un Francesco Mocchi, et a nourri, finalement, mais sous une forme totalement sublimée, l'œuvre de Gianlorenzo Bernini.

NOTES

1. Parmi les 94 numéros que comprend la collection Campana au département des sculptures du musée du Louvre, hors du remarquable ensemble florentin, dominé par les œuvres des Della Robbia, remarquons le relief *Diane et Actéon* de Francesco Mosca, la cire dorée représentant une femme nue attribuée à Giambologna et la *Reception de la reine de Pologne par Livio Odescalchi* de Pierre-Etienne Monnot.

2. S. Sarti, *Giovanni Pietro Campana 1808-1880. The man and his collection. Studies in the History of Collections II,* BAR, 2001.

3. Paris, Musée du Louvre, inv. CAMP 88. H. 1.88 m. : L. : 0.85 m. ; Pr. : 0.65 m. ; marbre.

4. G. Nadalini, « De Rome au Louvre, les avatars du Musée Campana entre 1857 et 1862 », *Histoire de l'Art,* n°21-22, mai 1993, p. 47-58.

5. *L'Illustration,* 1862 ; la gravure porte la lettre *Allongé DEL / EMOUARD.*

6. A. Le Feuvre – Arsène Alexandre, *Musée du Mans. Catalogue du Musée des Arts,* Le Mans, 1932, n° 664 p. 107.

7. Par Olivier Roland.

8. *Catalogue des tableaux, des sculptures de la Renaissance et de majoliques du Musée Napoléon III,* Paris, 1862, n° 88 p. 198, « Auteur inconnu (Francheville ?) ».

9. Depuis l'écriture de cet article est paru l'ouvrage qui fera désormais référence sur le sculpteur : Hans-Ulrich Kessler, *Pietro Bernini (1562-1629), Römische Studien der Bibliotheca Herziana*, 16, Munich, 2005.

10. Voir le buste de Cassandra del Ghirlandajo à Londres, Victoria & Albert Museum.

11. I. Faldi, « Note sulle sculture borghesiane del Bernini », *Bolletino d'Arte*, 1953, II, p. 145, fig. 7 p. 144. G. Lavin, « Five New Youthful Sculptures by Gianlorenzo Bernini and a Revised Chronology of His Early Works », *Art Bulletin*, 1968, L, p. 232, note 64.

12. G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XII. fino a tutto quello d'Urbano Ottavo*, Roma, Andrea Fei, 1642, p. 304.

13. R. Middione, *Museo nazionale di San Martino. Le raccolte di scultura*, Naples, 2001, n° 1.61 p. 68-69.

14. Repr. par P. D'Agostino, « Un contributo al catalogo di Pietro Bernini », *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 2, 1996, fig. 1 p. 108.

15. S. Tozzi, « Gli anni romani di Pietro Bernini : ascesa di un maestro », *Pietro Bernini, un preludio al Barocco*, cat. exp. Sesto Fiorentino, 1989, p. 49 et fig. 7 p. 50.

16. Repr. par A. Bacchi (dir.), *Scultura del '600 a Roma*, Milan, 1996, n° 205.

17. Celui d'Antonio Coppola, Rome, S. Giovanni dei Fiorentini, par exemple.

18. Pour des vues des différentes faces, voir *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, cat. exp. Rome, Galleria Borghese, 1998, n° 3 p. 52-61 (Sebastian Schütze).

19. Nous trouvons que le traitement de la surface, d'une virtuosité un peu prétentieuse, l'opposition assez systématique de parties polies et mates, lisses et refouillées au trépan, enfin le sacrifice du tout au goût du détail évoquent plutôt l'art de Pietro que celui du jeune Gianlorenzo... Sa présence dans la maison familiale, et son absence des biographies de Filippo Bernini et Baldinucci seraient plutôt un argument contre l'« attribution » à Gianlorenzo.

20. *Bernini scultore. La tecnica esecutiva*, dir. A. Coliva, Rome, 2002, p. 83-85 (Peter Rockwell).

21. O. Raggio, « A new bacchic group by Bernini », *Apollo*, 202, 1978, p. 406-417. On pourrait ajouter qu'au début de sa carrière, Pietro reçut commande à Naples en 1589 pour une sculpture d'un sujet assez similaire, une « statua in marmo attacata con un albero con un puttino sopranome del Bacco che fa il moto di spremere l'uva. », cité par Fernanda Capobianco, « L'attività di Pietro Bernini a Napoli », *Pietro Bernini, un preludio al Barocco*, Sesto Fiorentino, 1989, p. 53. C'est aussi le geste du *Satyre* de Berlin.

22. Baglione, *op. cit.* à la note 12 : « Et un giorno in Napoli, io stesso il vidi, che prendendo un carbone, e con esso sopra un marmo facendo alcuni segni, subito si messe dietro i ferri, e senz'altro disegno vi cavò tre figure dal naturale, per formare un capriccio da fontana, e con tanta facilità il trattava, che era stupore il vederlo ».

23. L'une de ses dernières œuvres napolitaines, Tozzi, *op. cit.* à la note 15, p. 47, pl. XII.

24. M. G. Chilosi, in *Bernini scultore, op. cit.* à la note 17, p. 124.

25. Baglione, *op. cit.* à la note 12, p. 305 : « E lavoro anche un gruppo per Scipione Cardinal borghese, che in Mondragone, famosissima Villa di Fraschati, fu collocato. [...] Alcune statue, e gruppi per il Signor Leone Strozzi al Giardino de' Signori Frangipani a Termini ».

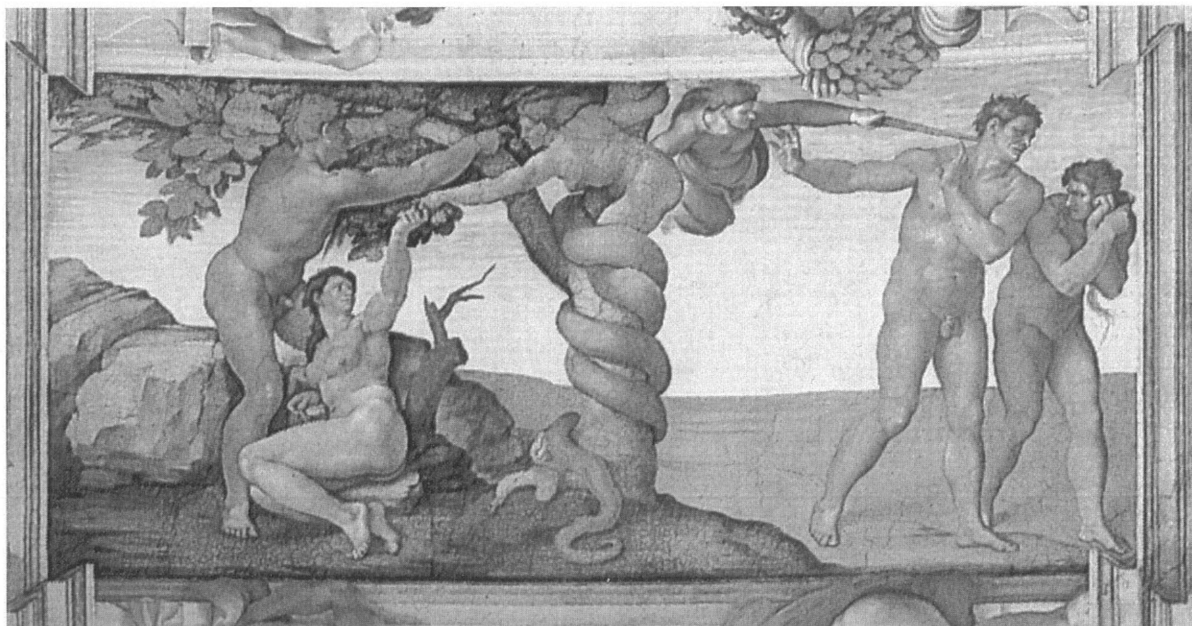
26. « con il serpente adamo ed eva, che nel istante avvistosi del pechato, vanno spremendo le ffetto del dolore, et il serpente che non ne nel ischizo se ride del inganno, et sarà cosa curiosa... ».Lettre de mai 1616 citée par Michael Kuhlemann, *Michelangelo Naccherino. Skulptur zwischen Florenz und Neapel um 1600*, Münster, 1999, p. 258, doc. 7. Voir aussi p. 142-144, 201-202.

27. F. Gurrieri, J. Chatfield, *Boboli gardens*, Florence, 1972, p. 38.

28. *Mirabilia Italiae. Il Duomo di Pisa*, dir. A. Peroni, Modena, 1995, I, n° 835 p. 451, repr. III, p. 364.

29. Voir l'analyse de Charles de Tolnay, *Michelangelo. II. The Sistine Chapel*, Princeton, 1969, p. 31.

Philippe MALGOUYRES, conservateur du Patrimoine au département des objets d'art, Musée du Louvre, 75058 Paris cedex 01.



10. Michel-Ange, *Adam, Eve et le serpent*, 1508-1512, fresque, Rome, palais du Vatican, chapelle Sixtine.